PERIOD PERFORMANCE

CLARINET CLASSICS

CC0015

A GRAND DUO

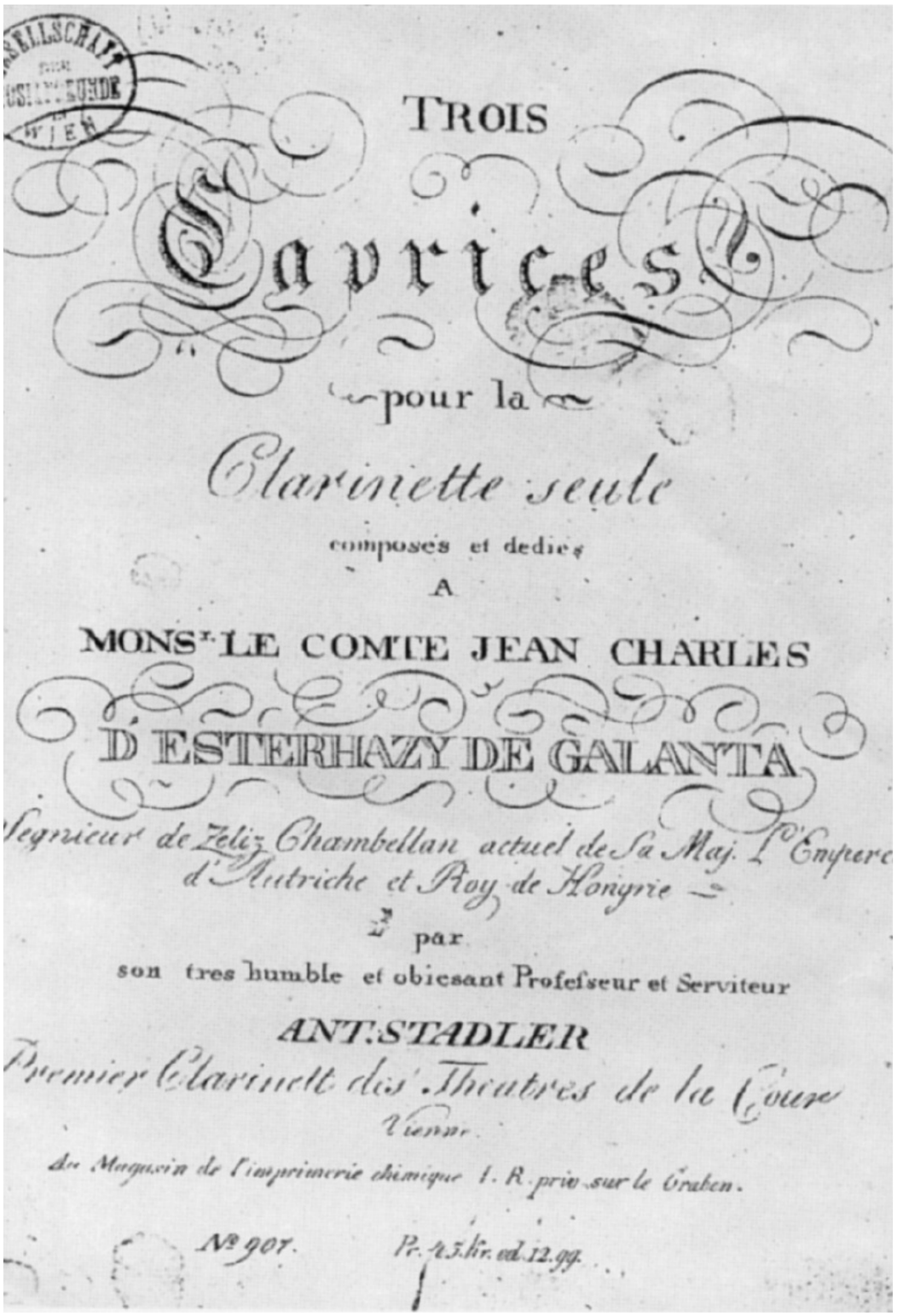
The Clarinet and the Early Romantics

with music by

WEBER
and
STADLER
BURGMÜLLER
DANZI
LOEWE

COLIN LAWSON
clarinet

NEAL PERES DA COSTA
piano



Title page of the first edition of Anton Stadler's *Trois Caprices* (c.1808)

A GRAND DUO

The Clarinet and the Early Romantics

Norbert Burgmüller (1816–36) Duo (op. 15)

1	*Allegro*	3.10
2	*Larghetto*	4.10
3	*Allegro*	4.08

Franz Danzi (1763–1826) *Sonata Concertante* (c.1818)

4	*Allegro*	8.15
5	*Andante sostenuto*	6.33
6	*Allegretto*	5.59

Anton Stadler (1753–1812) *Trois Caprices pour la Clarinette Seule* (c.1808)

7	*Caprice 1*	2.47
8	*Caprice 2*	4.13
9	*Caprice 3*	5.20

Carl Loewe (1796–1869) *Schottische Bilder* ('Scottish Pictures') (op. 112)

10	*Die Jungfrau vom See* ('The Lady of the Lake')	3.47
11	*Der Wanderer auf Bothwell-Castle* ('The Wanderer at Bothwell Castle')	2.06
12	*Der Schottenclan* ('The Scottish Clan')	2.49

Carl Maria von Weber (1786–1826) *Grand Duo Concertant* (op. 48)

13	*Allegro con fuoco*	11.02
14	*Andante con moto*	6.03
15	Rondo: *Allegro*	7.31

Total Playing Time 78.27

Colin Lawson 10-keyed B-flat clarinet by Daniel Bangham after Heinrich Grenser (c.1810), and 8-keyed C clarinet by Daniel Bangham after Joseph Baumann (c.1810)
Neal Peres da Costa Grand piano by Collard and Collard (c.1826)

A GRAND DUO

The Clarinet and the Early Romantics

The early years of the nineteenth century were truly a golden age in the development of the clarinet. Beethoven began to make new and hitherto unimaginable demands on his orchestral clarinettists, and the instrument's sound came to be regarded as a quintessential Romantic tone-colour at the hands of composers such as Weber, Mendelssohn and Berlioz. Indeed, the clarinet's ability to play a huge range of dynamics over a wide tessitura made it an ideal vehicle for their musical expression. During this period the clarinet was developed mechanically to enable it to cope successfully with an ever increasing range of tonalities. In the closing years of the eighteenth century, a five-keyed configuration had been the norm, and players tended to be suspicious of extra mechanism, which they believed likely to malfunction. Nevertheless, during the first two decades of the nineteenth century, ten- to thirteen-keyed clarinets were being manufactured by the great European makers, whose designs were far less standardized than those of today.

Few composers followed Mozart's lead in using the mellow A clarinet as a solo instrument; all Weber's clarinet music and three out of four of Spohr's concertos prefer the more brilliant B-flat instrument. The difference in sound between the two instruments attracted widespread comment; in 1812 when the maker Iwan Müller submitted his new thirteen-keyed B-flat clarinet (which he somewhat rashly claimed could play in all tonalities) to a panel of judges at the Paris Conservatoire, it was rejected on the grounds that the elimination of the A and C clarinets would deprive composers of an important tonal resource. Nevertheless, Müller's design was highly influential and formed the basis of the German-system clarinet still in use today. Weber's clarinettist Heinrich Baermann premiered his concertos on a ten-keyed clarinet by the new Berlin firm of Griessling and Schlott, changing only later to a slightly more complex instrument. In the present recording we are using a copy of a ten-keyed clarinet by the great Dresden maker Heinrich Grenser. Among celebrated players who purchased clarinets from Grenser was the Finnish virtuoso Bernhard Crusell.

Grenser's design does not aim to produce the evenness of scale that is so characteristic of the modern clarinet. Cross-fingerings were still very much part of woodwind technique, bringing a variety of colours to the chromatic scale. Boxwood remained the preferred material for clarinets throughout much of the nineteenth century, and this tends to produce a leaner and sweeter sound than the blackwoods that replaced it. As a result, period instruments can offer a greater potential for the investigation of

articulation and nuance and a closer engagement with surface details such as slurs, by which composers transmitted their expressive intent. Such information can be easily undervalued in modern performance. Lefevre, clarinet professor at the Paris Conservatoire from its inception in 1795, observed in his 1802 tutor that uniformity of execution and articulation meant that a certain coldness had often been attributed to the instrument, which in reality was the responsibility of the player. Nowadays, absorption of earlier styles can be compared to learning a foreign language, stimulating rather than restricting the degree of personal expression available to the player. In this respect the major treatises for other instruments are generally more comprehensive than the specialist clarinet literature, including C.P.E. Bach (keyboard), Leopold Mozart (violin), Quantz (flute) and Türk (keyboard).

Towards the end of the eighteenth century, the friendship of Mozart with the clarinettist Anton Stadler (1753–1812) produced a new idiomatic style of clarinet writing, evident in Mozart's Trio (K498), the Quintet (K581) and the Concerto (K622), as well as a host of smaller-scale pieces. In recent years, there has been much research into Stadler's career and especially his extended tour of the 1790s, which took him as far afield as the Baltic coast. Like many travelling virtuosi, Stadler wrote music for his own use, including a clarinet concerto (now lost), clarinet duets, and basset horn trios. His *Trois Caprices* for solo clarinet were published in Vienna around 1808. Stadler's favourite virtuoso figuration based on scales and arpeggios (which Mozart enhanced and somewhat dignified) here frames a variety of popular tunes of the day, including numbers from *The Magic Flute*, folk material from the Swiss Alps, the aria from Weigl's opera *L'Amor marinaro* familiar from the finale of Beethoven's Clarinet Trio, and the British national anthem (on which Beethoven wrote a set of variations). Thus in several ways these *Caprices* are of very considerable historical and musical interest.

During the classical period there began to develop a substantial repertory involving clarinet and keyboard. Clarinet sonatas were written by some of Mozart's colleagues in Vienna, such as Hoffmeister and Vanhal. Though such works have undeniable charm, there can be no doubt that with his *Grand Duo Concertant* (op. 48), Carl Maria von Weber (1786–1826) revolutionised the medium at a stroke. It was the last of Weber's clarinet works to be written, and is the only one not to carry a specific dedication to Baermann. The *Adagio and Rondo* date from July 1815 and were performed the following month, whilst the first movement was composed during the period June–November 1816. Though the work was published the following year, the first known complete performance took place as late as 1824, given in Dresden by Johann Gottlieb Kotte with Julius Benedikt. If the dedicatee was indeed not Baermann, the work may have been intended for Kotte, or for Spohr's clarinettist, Simon Hermstedt, who is known to have offered Weber a

commission. The *Grand Duo Concertant* is a superbly idiomatic work, integrating the instruments to telling effect and making substantial virtuoso demands on both players. Like Mozart before him, Weber transferred to the clarinet many musical ideas from the opera house, producing material that is remarkable for its balance of dramatic and lyrical effect. A return to instruments of Weber's own period has the capacity to render both these elements more vivid, in terms of articulation as well as colour.

A highly successful contemporary work is the Duo (op. 15) in E flat by the tragically short-lived Norbert Burgmüller (1810–36). A pupil of Spohr, Burgmüller lived (like Schubert) in almost continual poverty, unknown to the public at large, and yet admired within a close circle of poets, painters and musicians. Burgmüller's sudden death during a visit to Aachen is said to have followed an epileptic fit; Mendelssohn was sufficiently moved to compose a march especially for his funeral. Burgmüller's style combines Spohr's fondness for chromaticism with Schubert's lyricism, and this is evident in the works for piano and for string quartet whose opus numbers immediately precede the present Duo. Burgmüller's clarinet writing is impressively idiomatic, and the inwardness of his musical ideas is skilfully subjected to clear formal procedures. Unlike many of his colleagues, Burgmüller did not restrict himself to small-scale genres, writing two symphonies, a piano concerto and sonatas for piano, all of which suggest that in other circumstances he might have developed into a major German Romantic composer. Schumann was moved to lament that since the early death of Schubert there had been no more painful blow than that of Burgmüller.

Scarcely less appealing is the *Sonata Concertante* by Franz Danzi (1763–1826). Composer and cellist, Danzi was appointed Kapellmeister at Stuttgart in 1807, where his professional dissatisfaction was eclipsed by his close reciprocal friendship with Weber, twenty-three years his junior. When Danzi moved to Karlsruhe in 1812, he mounted early performances of several of Weber's operas, including *Der Freischütz* and *Euryanthe*. Music for the stage formed the focus of Danzi's career, including (besides opera) incidental music, ballet, melodrama and *Singspiel*. His style is characterised by rhythmical flexibility, bold harmonies and instrumental cantabile, with a liking for chromatic inner parts and unusual instrumental registers. His special affection for the sound of the clarinet as an orchestral tone-colour may well date back to his early years as a cellist in the Mannheim orchestra; it was doubtless developed during the course of his association with Weber. In modern times it is Danzi's chamber music (especially his wind quintets) that has been singled out for revival, though this imaginative and sensuous clarinet sonata from c.1818 has somehow not won the position in the repertoire that it deserves, perhaps again because its delicate musical ideas are not

best served by the strength and power of the modern clarinet.

Towards the middle of the century, musical fashion dictated a decline in the popularity of solo wind instrumentalists. For example, the celebrated critic Eduard Hanslick advised the Italian clarinettist Romeo Orsi to '… join an orchestra – that is the place where we know the value of clarinettists, flautists, oboists and bassoonists; the times are past when crowds of these wandering musicians came to give recitals on their boring little pipes'. By this time clarinet repertoire tended to be centred around virtuosic pot-pourris and operatic fantasias, though the vogue for musical miniatures produced some important sets of character pieces by Gade, Reinecke, Schumann, Stanford and Winding, amongst others. A rarely played work is the set of *Schottische Bilder* (op. 112) by the *Lieder* composer Carl Loewe (1796–1869), published in 1850. Though somewhat later in date than the remainder of our programme, these descriptive miniatures are conservative in style, having been written for Loewe's son-in-law Arthur of Boswell, an amateur player. In his book on the clarinet Oscar Kroll (somewhat unfairly) dismissed these pieces as being of little significance, and nowadays they are rarely performed. Nevertheless, they undoubtedly contribute some modest insights into the Romantic view of Scotland represented at greater length by Mendelssohn's *Scottish Symphony* and his *Hebrides Overture*. Loewe is especially characterful in his representation of 'The Scottish Clan' in the last of the set.

The *Schottische Bilder* are unusual in being scored for C clarinet, which retained an amateur following, even when its orchestral career was in something of a decline. It had a reputation for a harder sound than the B-flat clarinet, but was also regarded by its protagonists as brilliant and lively. By the time of Schubert, it was being restricted orchestrally to music in its home key, and Mendelssohn abandoned it in his symphonies. On the other hand, Berlioz was a great champion of the instrument and Liszt scored for it regularly in his Weimar orchestral music of the 1850s. Our performance of the Loewe uses an eight-keyed copy of a C clarinet of c.1810 by the Paris maker Joseph Baumann.

During the early Romantic period, the contrasting actions of Viennese and English pianos were variously championed by players and composers. The English firm of Broadwood was especially well known and counted Beethoven among its clients. Another important maker was Collard and Collard, whose grand piano used in this recording dates from c.1826. Characterized by its English spring-loaded pre-repetition action, this instrument is tuned and maintained by Jonathan Ranger, Director of the National Piano Centre.

© Colin Lawson, 1996

UN DUO GRANDIOSE :

la clarinette et les premiers romantiques

Les premières années du 19ème siècle furent un véritable âge d'or de la clarinette. Beethoven entreprit de formuler des exigences nouvelles et jusqu'alors inimaginable à ses clarinettistes orchestraux, et l'instrument en vint à être considéré comme un moyen d'expression tonale romantique par excellence par des compositeurs tels que Weber, Mendelssohn et Berlioz. En effet, l'aptitude de la clarinette à s'utiliser sur une large gamme dynamique au travers d'une tessiture étendue en fit un véhicule idéal de leur expression musicale. Pendant cette période, la clarinette reçut des améliorations mécaniques afin de pouvoir produire avec bonheur une gamme toujours plus large de tonalités. Pendant les dernières années du 18ème siècle, une configuration à cinq clés avait été la norme, et les interprètes tenaient les mecanismes supplémentaires en suspicion, redoutant qu'ils ne fonctionnent pas correctement. Néaumoins, pendant les deux premières decennies du 19ème siècle, des clarinettes de dix à treize clés furent realisées par les grands facteurs européens dont les conceptions étaient beaucoup moins standardisées que celles d'aujourd'hui.

Rares furent les compositeurs à suivre l'exemple de Mozart dans l'emploi de la clarinette en la, à timbre velouté, comme instrument de solo. Toute la musique pour clarinette de Weber et trois des quatre concertos de Spohr font appel à la clarinette en si bemol, plus brillante. La différence de son entre ces deux instruments fit l'objet de nombreux commentaires. En 1812, lorsque le facteur Iwan Müller presenta sa clarinette en si bemol à treize clés (dont il avait dit un peu rapidement qu'elle pouvait produire toutes les tonalités) à un jury au Conservatoire de Paris, elle fut rejetée pour la raison que l'elimination des clarinettes en la et en ut risquait de priver les compositeurs d'une ressource tonale importante. Néaumoins, la conception de Müller exerça une influence considérable qui servit de base au système de clarinette allemand toujours utilisé aujourd'hui. Heinrich Baermann, clarinettiste de Weber, fut l'interprète des premières exécutions publiques de ses concertos sur une clarinette à dix clés produite par la nouvelle firme berlinoise de Griessling et Schlott, ne passant que plus tard à un instrument légèrement plus complexe. Dans le present enregistrement, nous utilisons une réproduction d'une clarinette à dix clés par le grand facteur de Dresde, Heinrich Grenser. Parmi les grands interprètes qui achetèrent des clarinettes à Grenser a figuré le virtuose finlandais Bernhard Crusell.

Les instruments de Grenser ne visaient pas à realiser une uniformité de gamme semblable à celle qui caracterise la clarinette moderne. Les doigtés fourchus constituaient alors un élément

important de la technique d'execution sur les bois, apportant une variété de couleurs à la gamme chromatique. Le buis devait rester le bois préféré pour la fabrication de clarinettes pendant une bonne partie du 19ème siècle, ce qui tendait à conferer à l'instrument un son plus attenue et fluet que celui des bois noirs qui devaient remplacer le buis. De ce fait, les instruments d'époque offrent des possibilités supérieures pour l'exploration de l'articulation et de la nuance, ainsi qu'un engagement plus rapproche dans les détails de surface, tels que les coulés, par lesquels les compositeurs aimaient à faire connaître leurs intentions expressives. Une telle information risque vite d'être sous-évaluée dans les interprétations modernes. Lefevre, professeur de clarinette au Conservatoire de Paris depuis l'ouverture de cet établissement en 1795, remarquait dans son ouvrage d'instruction de 1802 que l'uniformité d'éxécution et d'articulation impliquait qu'une certaine froideur avait souvent été imputée à l'instrument, alors qu'elle provenait en réalité de l'exécutant. Aujourd'hui, l'assimilation de styles plus anciens peut se comparer à l'apprentissage d'une langue étrangère où l'on cherche à stimuler, plutôt que freiner, le degré d'expression personnelle offert à l'élève. À ce sujet, les grands traités sur les autres instruments donnent plus de détails que la littérature specialisée sur la clarinette. Le lecteur est renvoyé aux ouvrages de C.P.E. Bach (instruments à clavier), Léopold Mozart (violon), Quantz (flûte) et Türk (instruments à clavier).

Vers la fin du 18ème siècle, l'amitié de Mozart pour le clarinettiste **Anton Stadler** (1753-1812) donna lieu à un style nouveau et personnel de composition pour la clarinette, manifesté dans le Trio (K498), le Quintet (K581), et le Concerto (K622) de Mozart, ainsi que dans de nombreux autres morceaux de moindre ampleur. Ces dernières années, des recherches considérables ont été consacrées à la carrière de Stadler et notamment à ses tournées de 1790, qui l'ont conduit jusqu'à la Baltique. Comme de nombreux autres virtuosi itinérants, Stadler composait de la musique pour son propre usage, y compris un concerto pour clarinette (aujourd'hui perdu), des duos pour clarinette et des trios pour corps de basset. Ses *Trois Caprices* pour clarinette solo ont été publiés à Vienne aux alentours de 1808. Un embellissement préféré de Stadler (que Mozart developpa et dignifia quelque peu par la suite) fait appel aux gammes et au arpèges. Il encadre ici une variété de mélodies populaires de l'epoque, y compris des morceaux de la *Zauberflöte*, de la musique folklorique des Alpes suisses, une aria de l'opéra de Weigl *L'Amor marinaro*, que l'on reconnait dans la finale du Trio pour clarinettes de Beethoven, et l'hymne national britannique (sur lequel Beethoven composa un ensemble de variations). Ainsi, par plus d'un aspect, ces *Caprices* revêtent un intérêt historique et musical considerable.

Pendant la période classique, un répertoire important de musique pour clarinette et piano en vint à être composé. Des sonates pour clarinette

furent écrites par certains des collègues viennois de Mozart, tels que Hoffmeister et Vanhal. Bien que ces œuvres presentent un charme indéniable, il est certain qu'avec son *Grand Duo Concertant* (op. 48) **Carl Maria von Weber** (1786-1826) a revolutionné les possibilités de l'instrument. Il s'agissait de la dernière œuvre pour clarinette de Weber, la seule qu'il n'ait pas dediée à Baermann. L'*Adagio et Rondo* datent de juillet 1815 et furent executés le mois suivant, tandis que le premier mouvement fut composé pendant la période de juin à novembre 1816. Bien que l'œuvre fût publiée l'année suivante, sa première exécution complète n'eut lieu qu'en 1824, à Dresde, par Johann Gottlieb Kotte accompagné de Julius Benedikt. Si le dédicataire n'était certes pas Baermann, l'œuvre était peut-être destinée à Kotte ou au clarinettiste de Spohr, Simon Hermstedt, que l'on sait avoir proposé à Weber une commande. Le *Grand Duo Concertant* est une œuvre très originale. Elle intègre les instruments avec un effet éloquent et adresse des exigences de virtuose aux deux interprètes. Comme Mozart avant lui, Weber a transposé à la clarinette de nombreuses idées musicales issues de l'opéra, produisant un matériau remarquable par son équilibre entre les effets lyriques et dramatiques. En reprenant les instruments de l'epoque de Weber, on se donne aujourd'hui les moyens de faire valoir ces deux éléments, aussi bien en termes d'articulation que de couleur.

Une œuvre contemporaine qui a connu beaucoup de succès fut le Duo (op. 15) en mi bémol par **Norbert Burgmüller** (1810-36), un compositeur mort à un âge tragiquement précoce. Élève de Spohr, Burgmüller a vécu (comme Schubert) dans un état d'indigence presque continu, inconnu du grand public et admiré d'un petit cercle de poètes, de peintres et de musiciens. La mort soudaine de Burgmüller pendant une visite à Aix-la-Chappelle aurait été consecutive à une crise d'epilepsie. Mendelssohn en fut suffisamment ému pour composer une marche pour les obsèques du jeune compositeur. Le style de Burgmüller combine l'intérêt de Spohr pour le chromatisme et celui de Schubert pour le lyrisme, ce qu'attestent les œuvres pour piano et le quartette pour instruments à cordes dont les numéros d'opus precèdent immediatement celui du present Duo. Le langage de Burgmüller pour la clarinette est particulièrement expressif et personnel. Les idées musicales interiorisées dans cette œuvre sont soumises à des procedures formelles. À la différence de nombre de ses collègues, Burgmüller ne s'est pas limité à des œuvres de petite envergure, ayant composé des symphonies, un concerto pour piano, des sonates pour piano, soit une production qui donne à penser qu'en d'autres circonstances, Burgmüller se serait rangé parmi les grands compositeurs du romantisme allemand. Schumann lui-même se lamenta de ce que, depuis la mort précoce de Schubert, aucun événement ne l'avait autant affecté que la mort de Burgmüller.

Presque aussi attrayante est la *Sonate Concertante* de **Franz Danzi** (1763-1826).

Compositeur et violoncelliste, Danzi fut nommé Kapellmeister à Stuttgart en 1807, où son insatisfaction professionnelle fut eclipsée par l'amitié qui le lia à Weber, de 23 ans son cadet. Lorsque Danzi s'installa à Karlsruhe en 1812, il monta les premières productions de plusieurs des opéras de Weber, y compris *Der Freischütz* et *Euryanthe.* La carrière de Danzi fut centrée sur de la musique pour la scène, y compris (outre les opéras) de la musique de circonstance, du ballet, du mélodrame et du *Singspiel*. Son style se caractérise par de la souplesse rythmique, des harmonies audacieuses et un cantabile instrumental, assortis d'une affection pour les parties intérieures chromatiques et les registres instrumentaux inhabituels. Sa predilection pour la clarinette comme instrument de tonalité orchestrale remonte probablement à ses premières années comme violoncelliste dans l'orchestre de Mannheim. Cette prédilection s'est sans doute developpée sous l'influence de Weber. À l'epoque moderne, c'est la musique de chambre de Danzi (notamment ses quintettes pour instruments à vent) que l'on tend à faire revivre, bien que sa Sonate pour clarinette, œuvre imaginative et sensuelle qui remonte à 1818 environ, ne semble pas avoir acquis la position qu'elle mérite dans le répertoire, ceci s'expliquant par le fait que ses idées musicales délicates ne sont pas desservies au mieux par la puissance de la clarinette moderne.

Vers le milieu du 19ème siècle, la mode musicale entraina un declin de la popularité des instrumentistes solo pour les bois. Ainsi, le grand critique Edouard Hanslick conseilla au clarinettiste italien Romeo Orsi « d'adhérer à un orchestre, lieu où la valeur des joueurs de clarinette, de flûte, de hautbois et de basson sera mieux appreciée l'époque étant revolue où ces musiciens itinérants peuvent donner des récitals sur leur ennuyeux petits pipeaux ». À ce moment-là, le répertoire de la clarinette tendait à se centrer sur des pots-pourris de virtuose et des fantaisies d'opéra, bien que la vogue pour les miniatures musicales aboutit à la création d'un certain nombre morceaux descriptifs valables par Gade, Reinecke, Schumann, Stanford et Winding, parmi d'autres. Une œuvre rarement executée est le tableau des *Schottische Bilder* (op. 112) par le compositeur de *Lieder* **Carl Loewe** (1796-1869), morceau publié en 1850. Bien que légèrement postérieures au reste de notre programme, ces miniatures descriptives sont d'un style conservateur, ayant été composées pour le beau-fils de Loewe, Arthur of Boswell, un interprète amateur. Dans son livre sur la clarinette, Oscar Kroll (faisant preuve d'une séverité exagérée) les considère comme d'aucune importance, et aujourd'hui elles sont rarement produites. Néaumoins, elles ont certainement contribué à certains éléments de la perception romantique de l'Écosse, telle qu'elle ressort majestueusement de la *Symphonie Ecossaise* et de l'ouverture *Les Hebrides* de Mendelssohn. Loewe temoigne d'une bonne caractérisation dans sa representation du clan écossais, le dernier de ces tableaux.

Les *Schottische Bilder* sont inhabituels, ayant été composés pour la clarinette en ut, qui continuait à être utilisée par les amateurs, bien que sa carrière orchestrale fut en declin. Cet instrument produisait un son plus dur que celui de la clarinette en si bémol, mais l'instrument était également considéré par ses protagonistes comme brillant et vivace. À l'époque de Schubert, l'emploi orchestral de la clarinette en ut se limitait à de la musique dans la clé de do, et Mendelssohn renonça à l'instrument dans ses symphonies. En revanche, Berlioz en fut un champion, et Liszt composa regulièrement pour lui dans sa musique orchestrale de Weimar des années 1850. Notre interprétation de Loewe utilise une réproduction à huit clés d'une clarinette en ut fabriquée aux alentours de 1810 par le facteur parisien Joseph Baumann.

Pendant le début de la période romantique, les mécaniques contrastantes des pianos viennois et anglais étaient diversement défendues par des interprètes et compositeurs. La maison anglaise de Broadwood était bien connue et comptait Beethoven parmi ses clients. Un autre facteur important était la maison Collard and Collard, dont le piano à queue utilisé dans le présent enregistrement remonte à environ 1826. Caracterisé par sa mécanique anglaise à pré-répetition et ressort, cet instrument est accordé et entretenu par Jonathan Ranger, Directeur du National Piano Centre.

© Colin Lawson, 1996

EIN PRÄCHTIGES DUO

Frühe Romantiker und die Klarinette

Die frühen Jahre des 19. Jahrhunderts waren ein wahrlich goldenes Zeitalter in der Entwicklung der Klarinette. Beethoven begann neue und bis dahin unvorstellbare Anforderungen an seine Orchester-Klarinettisten zu stellen, und die Tonfärbung des Instruments wurde bei Komponisten wie Weber, Mendelssohn und Berlioz durch und durch romantisch. Tatsächlich war die Klarinette durch ihre enorme Dynamik in einer umfassenden Tessitura das ideale Instrument für ihre musikalische Ausdrucksformen. In dieser Periode wurde die Klarinette mechanisch so entwickelt, daß sie erfolgreich einen ständig wachsenden Umfang der Tonalität bewaltigte. In den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts war eine 5-Klappenversion die Norm gewesen, und die Spieler betrachteten zusätzliche Mechanismen, weil sie meinten, diese würden wahrscheinlich versagen, mit Skepsis. In den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wurden dennoch Klarinetten mit 10 bis 13 Klappen von den großen europäischen Herstellern gebaut, deren Konstruktionen weit weniger genormt waren, als heute.

Wenige Komponisten folgten Mozart in der Nutzung der weichen A-Klarinette als Solo-Instrument. In der gesamten Klarinettenmusik von Weber und in drei der vier Concertos von Spohr wird die brillante B-Klarinette vorgezogen. Der Unterschied im Klang zwischen den beiden Instrumenten führte zu weitreichenden Debatten. 1812, als der Instrumentebauer Iwan Müller seine neue B-Klarinette mit 13 Klappen (von der er etwas vorschnell behauptete, man könnte sie in allen Tonbereichen spielen) einer Jury am Conservatoire in Paris vorstellte, wurde sie mit der Begründung abgelehnt, daß die Abschaffung der A- und C-Klarinetten die Komponisten einer wichtigen tonalen Möglichkeiten berauben würde. Müllers Konstruktion war trotzdem sehr einflußreich und wurde zur Grundlage der deutschen Klarinette, die noch heute benutzt wird. Webers Klarinettist Heinrich Baermann spielte bei der Premiere seiner Konzerte auf einer Klarinette mit 10 Klappen von der neuen Firma Griessling und Schlott in Berlin und wechselte erst später zu einem etwas komplexeren Instrument über. Bei der vorliegenden Aufnahme benutzen wir eine Nachahmung der 10-Klappen-Klarinette des großen Dresdener Herstellers Heinrich Grenser. Unter den gefeierten Spielern, die Klarinetten von Grenser kauften, befand sich auch der finnische Virtuose Berhard Crusell.

Grensers Konstruktion zielt nicht darauf, die Gleichmäßigkeit der Tonleitern zu bieten, die so charakteristisch für die moderne Klarinette ist. Das Über- und Untersetzen der Finger war noch sehr stark Teil der Holzblastechnik und gab der

chromatischen Leiter eine Vielfalt von Tonfärbungen. Buchsbaumholz blieb das vorwiegend benutzte Material für Klarinetten während des großten Teils des 19. Jahrhunderts. Es ergab einen dünneren, süßeren Klang als das danach benutzte Schwarzholz. Daher können historische Instrumente großere Möglichkeiten für die Erkundung der Artikulation und Nuancen sowie ein genaueres Eingehen auf Oberflächendetails wie Legatobogen bieten, mit denen Komponisten ihre expressiven Absichten vermitteln. Solche Informationen können bei modernen Aufführungen leicht unterschützt werden. Lefevre, Klarintettenprofessor am Pariser Conservatoire seit seiner Gründung 1795, stellte 1802 in seinem Lehrbuch fest, Uniformität der Ausführung und Artikulation bedeutete, daß dem Instrument oft eine gewiße Kälte zugeschrieben worden war, für die tatsächlich der Spieler verantwortlich war. Heute kann die Übernahme früherer Stile mit dem Erlernen einer fremden Sprache verglichen werden, was den Grad der individuellen Ausdrucksfähigkeit eines Spielers stimuliert, nicht beschränkt. In dieser Hinsicht sind die wichtigen Abhandlungen für andere Instrumente generell umfassender als die spezielle Klarinettenliteratur - darunter C.P.E. Bach (Tasteninstrumente), Leopold Mozart (Geige), Quantz (Flöte) und Türk (Tasteninstrumente).

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts führte die Freundschaft zwischen Mozart und dem Klarinettisten **Anton Stadler** (1753-1812) zu einem neuen idiomatischen Stil der Klarinettenmusik, die in Mozarts Trio (K498), dem Quintett (K581) und dem Concerto (K622) sowie einer großen Zahl kleinerere Stücke, deutlich wird. In den letzten Jahren gab es viele Forschungsarbeiten über die Karriere Stadlers und besonderes seine umfassende Tournee in den 1790er Jahren, die ihn bis an die Ostseekuste führte. Wie viele reisende Virtuosen schrieb Stadler Musik für den eigenen Gebrauch, darunter ein Klarinettenkonzert (heute verloren), Klarinetten-Duette und Bassetthorn-Trios. Seine *Trois Caprices* für Soloklarinette wurden um 1808 in Wien veröffentlicht. Stadlers bevorzugte virtuose Figuration basiert auf Tonleitern und Arpeggios (die Mozart verbesserte und etwas würdevoller machte) und bildet hier den Rahmen für eine Vielfalt volkstümlicher Melodien dieser Zeit, darunter Stücke aus der *Zauberflöte*, Volksmusik aus den Schweizer Alpen, die Arie aus Weigls Oper *L'Amor Marinaro*, bekannt vom Finale des Klarinettentrios von Beethoven, und die britische Nationalhymne (von der Beethoven eine Reihe von Variationen geschrieben hat). Daher sind die *Caprices* aus verschiedenen Gründen von betrachtlichem historischen und musikalischen Interesse.

In der klassischen Periode wurde ein umfangreiches Repertoire mit Klarinette und Tasteninstrumenten entwickelt. Klarinetten-Sonaten wurden von einigen Kollegen Mozarts in Wien, wie Hoffmeister und Vanhal, geschrieben. Zwar haben diese Arbeiten unleugbaren Charm, aber es kann keinen Zweifel geben, daß **Carl**

Maria von Weber (1786-1826) mit seinem *Grand Duo Concertant* (op. 48) das Medium mit einem Schlag revolutionierte. Es war die letzte Klarinettenarbeit, die Weber schrieb und die einzige, die keine spezielle Widmung für Baermann hat. Das *Adagio und Rondo* stammen vom Juli 1815 und wurden im folgenden Monat aufgeführt, während der erste Satz in der Zeit zwischen Juni und November 1816 komponiert wurde. Das Werk wurde zwar im nachsten Jahr veröffentlicht, doch fand die erste bekannte komplette Aufführung erst 1824 in Dresden mit Johann Gottlieb Kotte und Julius Benedikt statt. Wenn die Arbeit tatsächlich nicht Baermann gewidmet war, konnte sie für Kotte bestimmt gewesen sein, oder für Spohrs Klarinettisten Simon Hermstedt, von dem man weiß, daß er bei Weber ein Stück in Auftrag gegeben hat. Das *Grand Duo Concertant* ist eine herrlich idiomatische Arbeit, die die Instrumente mit durchschlagendem Erfolg integriert und betrachtliche technische Anforderungen an beide Spieler stellt. Wie Mozart vor ihm brachte Weber viele musikalische Ideen der Oper in die Klarinettenmusik ein und produzierte Material, das wegen seiner Ausgewogenheit der dramatischen und lyrischen Effekte bemerkenswert ist. Ein Rückgriff auf Instrumente der Zeit Webers erlaubt eine lebhaftere Darstellung dieser Elemente in Artikulation und auch Tonfarbe.

Eine sehr erfolgreiche zeitgenössische Werk ist das Duo (op. 15) in Es dur des tragisch jung verstorbenen Norbert Burgmüller (1810-1836). Burgmüller, ein Schüler Spohrs, lebte (wie Schubert) in beinahe standiger Armut, war in der Öffentlichkeit allgemein unbekannt, wurde aber innerhalb eines engen Kreises von Dichtern, Malern und Musikern bewundert. Burgmüllers plötzlicher Tod während eines Besuchs in Aachen soll nach einem epileptischen Anfall eingetreten sein. Mendelssohn war so bewegt, daß er speziell für das Begräbnis einen Marsch komponierte. Burgmüllers Stil vereint Spohrs Vorliebe für Chromatik mit Schuberts Lyrik, und das wird in den Werken für Piano und Streichquartett deutlich, deren Opusnummern dem Duo hier unmittelbar vorhergehen. Burgmüllers Klarinettenkompositionen sind beeindruckend idiomatisch, und die Innerlichkeit seiner musikalischen Ideen ist kunstvoll klaren formalen Vorgehensweisen untergeordnet. Anders als viele seiner Kollegen beschränkte sich Burgmüller nicht auf das kleine Genre und schrieb zwei Symphonien, ein Klavierkonzert und Klaviersonaten. Das alles läßt vermuten, unter anderen Umständen hätte er sich zu einem wichtigen deutschen Komponisten der Romantik entwickeln können. Schumann klagte, seit dem vorzeitigen Tode Schuberts hatte es keinen schmerzlicheren Schlag als den Tod Burgmüllers gegeben.

Kaum weniger attraktiv ist die *Sonata Concertante* von **Franz Danzi** (1763-1826). Der Komponist und Cellist Danzi wurde 1807 Kapellmeister in Stutttgart, wo seine berufliche Frustration durch die enge Freundschaft mit

Weber, der 23 Jahre jünger war, ausgeglichen wurde. Als Danzi 1812 nach Karlsruhe zog, unternahm er frühe Aufführungen mehrerer Opern Webers, einschließlich des *Freischütz* und *Euryanthe*. Bühnenmusik stand im Mittelpunkt der Karriere Danzis, darunter (abgesehen von Opern) Inzidenzmusik, Balletmusik, Melodrama und Singspiel. Sein Stil ist durch rhythmische Flexibilität, kühne Harmonien und instrumentales Singen gekennzeichnet, sowie einer Vorliebe für chromatische Innenteile und ungewöhnliche instrumentale Stimmlagen. Seine besondere Liebe für die Klarinette als orchestrale Klangfarbe konnte durchaus auf seine frühen Jahre als Cellist im Mannheimer Orchester zurückgehen. Sie wurde zweifellos durch seine Verbindung mit Weber entwickelt. In der heutigen Zeit ist es Danzis Kammermusik (besonders seine Blasmusik-Quintette), die eine Renaissance erfährt. Die phantasiereiche, sinnliche Klarinettensonate von etwa 1818 hat aber aus irgendeinem Grunde nicht die Position in seinem Repertoire gewonnen, die sie verdient, vielleicht weil die Kraft und Macht der modernen Klarinette seinen feinfühligen Motiven nicht zum besten gereichen.

Mitte des Jahrhunderts verloren Solo-Blasinstrumentisten an Popularität. So riet der gefeierte Kritiker Eduard Hanslick dem italienischen Klarinettisten Romeo Orsi „… schließen Sie sich einem Orchester an - das ist, wo wir den Wert eines Klarinettisten, Flötisten, Oboisten und Fagottisten zu schätzen wissen. Die Zeiten sind vorbei, als Unmengen dieser wandernden Musiker kamen, um auf ihren langweiligen Pfeifen vorzuspielen.“ Zu dieser Zeit tendierte man dazu, das Klarinetten-Repertoire als virtuose Potpourris und Opernphantasien zu präsentieren. Aber der Trend zur musikalischen Kleinform brachte dennoch einige wichtige charakteristische Werke hervor, so unter anderen von Gade, Reinecke, Schumann, Stanford und Winding. Ein selten gespieltes Stück sind die *Schottischen Bilder* (op. 112) des Liederkomponisten **Carl Loewe** (1796-1869), die 1850 veröffentlicht wurden. Diese deskriptiven Miniaturen, obgleich sie etwas jüngeren Datums sind als der Rest unseres Programms, sind vom Stil her konservativ. Sie wurden für Loewes Schwiegersohn Arthur of Boswell, einen Amateurspieler, geschrieben. In seinem Buch über die Klarinette tat Oscar Kroll sie (etwas unfair) als von geringer Bedeutung ab, und sie werden heute selten gespielt. Sie bieten aber dennoch einen bescheidenen Einblick in die romantische Betrachtungsweise Schottlands, wie sie in größerem Umfang in Mendelssohns *Schottischen Symphonie* und seiner *Hebriden-Ouvertüre* zu finden ist. Loewe zeigt besonders viel Charakter in seiner Repräsentation des Schottenclans, dem letzten Teil der Suite.

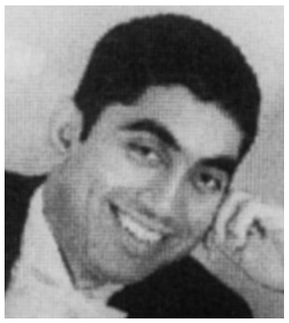
Die *Schottischen Bilder* sind ungewöhnlich, da sie für die C-Klarinette geschrieben sind, die bei Amateuren beliebt blieb, auch als ihre Rolle als Orchesterinstrument weniger bedeutend wurde. Sie hatte den Ruf, einen härteren Klang zu haben

als die B-Klarinette, wurde aber auch von ihren Verfechtern als brillant und lebhaft betrachtet. Zu Schuberts Zeiten war sie im Orchester auf Musik in ihrer eigenen Tonart beschränkt, und Mendelssohn ließ sie in seinen Symphonien weg. Berlioz andererseits war ein großer Anhänger des Instruments, und Liszt schrieb regelmäßig für sie in seiner Weimarer Orchestermusik der 1850er Jahre. In unserer Darbietung des Loewe Werkes wird die Kopie einer C-Klarinette mit acht Klappen von etwa 1808 des Pariser Instrumentebaues Joseph Baumann benutzt.

Im frühen Teil der romantischen Periode wurden die gegensätzlichen Spielweisen des Wiener und des englischen Pianos von den verschiedenen Spielern und Komponisten bevorzugt. Die englische Firma Broadwood war besonders gut bekannt und zählte Beethoven zu ihren Kunden. Ein weiterer wichtiger Hersteller war Collard and Collard, dessen Flügel, der in dieser Aufnahme benutzt wird, um 1826 gebaut wurde. Dieses Instrument, für das die englische federbelastete Prä-Repetitionsspielweise charakteristisch ist, wird von Jonathan Ranger, dem Direktor des National Piano Centre, gestimmt und gewartet.

© Colin Lawson, 1996

Colin Lawson has played principal clarinet with most of Britain's leading period orchestras, notably The Hanover Band, The English Concert and the London Classical Players, with whom he has recorded extensively and toured worldwide. He has appeared as soloist in many international venues, including the Barbican, Queen Elizabeth and Wigmore Halls in London, and the Lincoln Center and Carnegie Hall in New York. His discography currently includes concertos by Fasch, Hook, Mahon, Mozart, Spohr, Telemann, Vivaldi and Weber. He is a member of The English Concert Winds, with which he has recorded Mozart's Serenades K375 and 388, and he also plays with The Revolutionary Drawing Room, a period ensemble of mixed winds and strings. He has published widely on performance practice and the history of the clarinet. Editor of *The Cambridge Companion to the Clarinet* and author of a Cambridge Handbook to the Mozart Clarinet Concerto, he is Director of the Royal College of Music (from 2005).



Neal Peres da Costa was born in Bahrain of Goan ancestry and grew up in Sydney. After graduating with first class honours from the University of Sydney, Neal studied early keyboards and performance practice at the Guildhall School of Music and Drama and was awarded an MMus in performance by the City University in London. At this time he was the recipient of a Queen Elizabeth II Award, an Australia Council Award and several prestigious prizes, including the 1989 International Early Music Network Competition. Neal subsequently co-founded the internationally renowned ensemble Florilegium, with which he has appeared in festivals throughout the world. Florilegium has already received several prestigious awards for its CD recordings. He has also appeared with Trio Sonnerie, the Academy of Ancient Music, the Gabrieli Consort, the Orchestra of the Age of Enlightenment, the London Handel Orchestra and the Australian Chamber Orchestra. For a number of years he has held the post of Professor of Fortepiano and Lecturer in Performance Practice at London's Royal Academy of Music.

ACKNOWLEDGEMENTS
Cover painting by Mme Britide Vincent (Bordeaux, 1801), reproduced by kind permission of Tony Bingham, London.
Photograph of Colin Lawson: Hilary Birch
Photograph of Neal Peres da Costa: Marcel Reyef
Series design: Fiona Seddon
Producer: Simon Weir
Engineer: Campbell Hughes
Piano technician: Jonathan Ranger
Facilities: the Classical Recording Company (www.classicalrecording.com)
Recorded at St Martin's Church, East Woodhay. Our thanks to the rector of St Martin's Church.
French translation: Pierre Béguin
German translation: Werner Kastor
Typesetting and booklet origination for reprint: Paul Ambrose (MAC Graphics)
Booklet co-ordination for reprint: Joseph Spooner

Clarinet Classics was founded by Victoria Soames Samek and Nicolas Soames.
To order other CDs in the Clarinet Classics catalogue, or for information
on forthcoming releases, please write to:
Clarinet Classics, 58 Crescent Road, Upton Manor, London E13 0LT,
email info@clarinetclassics.com, or visit www.clarinetclassics.com

B-flat clarinet after Grenser, with music by Danzi, Weber and Burgmüller